الفصل السادس

الإثارة في الرواية البوليسية

« قراءة فى رواية " مقتل فخر الدين " لعز الدين شكرى »

١ـ توطئة :

تحكي الرواية البوليسية بأسلوب مثير وشائق قصة جريمة؛ هي غالبا جريمة قتل، في ارتباطها بظروف القاتل النفسية والاجتماعية ودوافعه إلى ارتكاب هذه الجريمة وملابسات وقوعها ونتائجها. ظلت الرواية البوليسية منذ القرن العشرين حتى اليوم من الأجناس الأدبية المزدهرة، واكتسبت شعبية هائلة بين جمهور القراء. لقد صار الأدب البوليسي مناسبة لتقاطع مثمر جدا بين الأدب والتحليل النفسي. يذكر إيمانويل فريس E.Fraisse وبرنار موراليس B.Mouralis أن جاك لاكان (١٩٠١ ـ ١٩٨١) قد بنى إحدى أشهر دراساته انطلاقا من "الرسالة المسروقة" لإدجار آلان بو. في المقابل، وربما بصورة أشد إثارة للدهشة، حاول بيير بيار خلال قراءته آجاثا كريستي Agatha Christie (١٨٩٠ ـ ١٩٧٦) تطبيق الأدب على علم النفس التحليلي. والمقصود عنده هو أن يبين أن النص الأدبي يسمح بفهم بعض المفاهيم المفاتيح في منهج علم النفس التحليلي، بل بإغنائها[1].

وعلى رغم هذه الشعبية الطاغية للرواية البوليسية، فإن بعض الناس والباحثين في علم الأدب يرونها أدبا هزيلا، قليل القيمة، غايته الترفيه والتسلية، لا أدبا قوليا. هذه النظرة إلى الرواية البوليسية تعرفها ثقافات غربية معاصرة؛ كالثقافة الألمانية، كما تعرفها الثقافة العربية المعاصرة أيضا إلى حد كبير. ولعل هذه النظرة هي المسئولة ـ في المقام الأول ـ عن الموقع المحدود الذي تشغله الرواية البوليسية في الأدب العربي المعاصر. ومهما يكن من أمر، فإن الجريمة هي مثار اهتمام الرواية البوليسية. ولكن بعض الباحثين يرى أن أي عمل روائي عن الجريمة أو المخبر السري أو العمل الشرطي بعامة، هو رواية بوليسية.

ترجع بعض الدراسات الحديثة بنشأة الرواية البوليسية في الثقافة العربية إلى "ألف ليلة وليلة". في الليلة الخامسة والخمسين وما بعدها تحكي شهرزاد أن صيادًا اكتشف صندوقا ثقيلا مغلقًا بجانب نهر دجلة، ثم باعه الخليفة العباسي "هارون الرشيد".

---

(١) انظر: فريس، إيمانويل ــ موراليس، برنار: قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب. ترجمة دكتور لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ط١ (فبراير ٢٠٠٤) ص١٦٢.

يفتح الخليفة الصندوق، فيجد فيه "جثة" صبية ممزقة، فيأمر وزيره "جعفر بن يحيى" بأن يحل له هذا اللغز بالعثور على القاتل في خلال ثلاثة أيام، فإذا فشل في هذه المهمة كان قد عرض نفسه للقتل. يرى هؤلاء الدارسون أن هذه الحكاية هي النموذج النمطي للرواية البوليسية، وأن الفرق الرئيس بين جعفر بن يحيى في هذه الحكاية وبين أبطال الروايات البوليسية الحديثة مثل شيرلوك هولز، هو أن جعفرًا لم تكن لديه رغبة حقيقية في حل ذلك اللغز، وأن القاتل نفسه هو من حلّ اللغز باعترافه بجريمته[١].

هذا، وتتفرع الرواية البوليسية إلى فروع عدة، من أهمها ما يلي:

(أ) ما يسمى برواية الجريمة التاريخية historical crime fiction، وهي تدور حول القيادات العامة للحياة الإنسانية؛ فإذا كانت الحياة ـ كما يقول براون–كرايزر Brown -Kreiser ـ هي تعزيز القوى في مجتمع يعمل بعضه مع بعض ويعمل بعضه الآخر ضد بعض، فإن تشبيه ذلك المجتمع بكرة القدم هو التشبيه المناسب. يتعاون أفراد مع آخرين داخل فريق واحد، ويقفون جميعا ضد أفراد فريق آخر. في هذا السياق، تصبح رواية الجريمة التاريخية حكما رسميا على أفعال الناس، وعلى كيفية وقوع التفاعل فيما بينهم بطرق غير شرعية. ويؤتى ـ إذ ذاك ـ بأولئك الذين خرجوا على قوانين اللعبة إلى ضربات الجزاء. رواية الجريمة التاريخية تعنى إذن بتدوين أفعال الناس في الماضي وكيفية تأثير ذلك في الحاضر والمستقبل تأثيرا حسنا أو سيئا[٢].

(ب) رواية المخبر السري detective fiction: ومن سماتها الاهتمام بالبحث عن المجرم والكشف عن ملابسات الجريمة. وهي تضع القارئ في حالة من التشوّق والانجذاب من خلال إشراكه في حل اللغز. ومن سمات هذا النوع أيضا وضوح البعد النفسي للجريمة في مقابل العناية بالوصف التفصيلي لعملية اكتشافها[٣].

ويذكر وليم مارلينج W.Marling أن رواية المخبر السري قد ارتبطت دائما بالاهتمام بالقضايا المعاصرة في الحياة المدنية، لاسيما الاهتمام بالجريمة. بيد أن الجريمة سمة من سمات الحياة الاجتماعية في الغرب لم يعرفها الناس حق المعرفة إلا

---

(١)From Wikipedia, the free encyclopedia. http://en. Wikipedia. Org/wiki/ Detective fiction. pp. ١-١٣,pp.١-٢.

(٢)Brown, R.B – Kreiser, L.A; The detective as historian: History and Art in (historical crime fiction. Bowling Green State Uni. (٢٠٠٠) p.١.

(٣)Ott. Volker: Der Kriminalroman. In: Heinrich Otto (hrsg.): Formen der Literatur. Stuttgart (١٩٩١) SS: ٢١٧-٢٢٣, S:٢١٧.

بعد قيام عدد كبير من المدن في أوائل القرن الثامن عشر الميلادي، وهو القرن الذي شهد ما يسمى بالقراءة الجماهيرية[١]. من ناحية أخرى، يرى ل.ل. بانيك L.L.Panek أن رواية المخبر السري نوع من السرد الذي ابتكره إدجار آلان بو E.A.Poe وأنضجه آخرون بعد ذلك، من أشهرهم آجاثا كريستي[٢].

(جـ) رواية اللغز mystery fiction: ولهذا النوع عناصر ثابتة تاريخيا. وتدور حول الإدراك والمغامرة والقوة. وهي أمور يعرفها التفاعل الاجتماعي اليومي[٣]. ويرى بعض الباحثين أن رواية المخبر السري ورواية اللغز، هما ـ في الحقيقة ـ نوعان مترادفان؛ وذلك أن رواية المخبر السري تثير القارئ بجرائم مبنية على اللغز mysterious crimes، وهي جرائم ذات طبيعة عنيفة عادةً.

وتذكر أدبيات الرواية البوليسية عناصر عدة تنهض عليها الرواية البوليسية: كالجريمة (التي هي غالبا جريمة قتل) والقاتل (أو المشتبه فيه) والضحية (أو القتيل) وظروف الجريمة (مثل زمان وقوعها ومكانه وأقوال الشهود) والدافع (الذي دفع المجرم إلى ارتكاب جريمته وهو غالبا المال أو الثأر) والشرطة (التي تظهر غير مكترثة) والمخبر السري أو المحقق (ويتصف بقوة الملاحظة ورجاحة العقل، ولكنه يبدو أحيانا غريب الأطوار) ومفتاح حل اللغز (وهو عبارة عن مجموعة الأدلة والآثار التي تقود إلى الحل) والنهاية (وهي غير متوقعة، ويكتشف فيها المخبر أو المحقق كيف كانت هوية المجرم مؤكدة)[٤].

٢ ـ "مقتل فخر الدين" رواية بوليسية :

استطاع عز الدين شكري بروايته البوليسية "مقتل فخر الدين" (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩) أن يحقق المعادلة الصعبة بين إنتاج عمل من هذا النوع بعناصره وتقنياته وبين إثبات جدارته بالتعبير عن قضايا المجتمع الراهنة؛ مثل قضية التسلط في محيط العائلة، أو التسلط في محيط الحياة المؤسسية والحياة السياسية بعامة.

---

(١) Marling, William: Detective Novels: An Overview. بحث منشور على شبكة المعلومات الدولية: http.Com/ p.١ www.detnovel

(٢) Panek, L.L.:An Introduction to the detective story. Bowling Green State Uni. (١٩٨٧) P.٦-٨.

(٣) Kelly, R., Gordon: Mystery Fiction and Modern Life. Uni. Press of Mississippi. (١٩٩٨) p.١.

(٤) Ott, Volker: Der Krimenalroman, op. cit. p.٢١٨.

فخر الدين عيسى هاشم الشخصية المحورية في الرواية يحمل رسالة التغيير ويطالب بحرية التعبير عن الرأي والمشاركة في صنع القرار في الحياة الاجتماعية والسياسية. فخر الدين ابن القرية الذي رحل إلى القاهرة وتخرج في كلية الحقوق والتحق بالخدمة العسكرية الإلزامية وعمل بالمحاماة وتفرغ لخدمة أبناء حي "بين السرايات" الذي عاش فيه، هو نفسه الذي جعل من نفسه وروحه قربانا لتلك الرسالة.

أما عز الدين شكري، فقد حمل رسالة أخرى، هي تقديم هذا النموذج من الشباب المصري الذي أراد أن يجعل لحياته وموته قيمة، في قالب روائي بوليسي متطور. يعني هذا من البداية أن الكاتب أراد أن يخرج بروايته من دائرة التكرار الموضوعي والتقني إلى دائرة الرواية البوليسية الأيديولوجية.

"مقتل فخر الدين" رواية بوليسية، ولكنها ـ فيما نرى ـ أقرب إلى الرواية البوليسية من نوع "رواية المخبر السري"، وإن اتخذ "المخبر السري" هنا شكل "المحقق". وكيل النيابة (أو المحقق) هو عمر فارس بالسمات المعروفة للمخبر أو المحقق كالذكاء والمهارة والكفاءة والتفاني في العمل.

تعرض الرواية حياة فخر الدين منذ ميلاده حتى مقتله. وتصبح مهمة عمر فارس هي التحقيق في حادث اختفاء المواطن فخر الدين. يقع هذا في ظروف إطلاع القارئ في الفصل الأول على حقيقة فخر الدين وأنه قتل برصاصات جنود الشرطة. ويعرف القارئ مع مجرى الأحداث وتواليها أن الدافع إلى القتل هو ما توثق لدى الجهات الأمنية والعسكرية من نشاطه السياسي طالبا بالجامعة أو عصيانه أوامر قادته مجندا عسكريا وغير ذلك من نشاطاته الاجتماعية والسياسية أثناء ممارسته المحاماة.

كان المحقق قد فرغ من ملف فخر الدين في أيام قليلة، ولكنه استشعر أن الأمر يعوزه من الوقت ما يكفي لمعرفة اليقين في لغز اختفائه. ويقوم عمر فارس بدور الراوي، فيحكي تحرياته وما جمعه من أقوال الشهود حتى ينتهي في خاتمة الرواية إلى أن سر اختفاء فخر الدين هو مقتله.

"مقتل فخر الدين" رواية بوليسية، ولكنها ـ كما قلت ـ رواية بوليسية من نوع "روايات المخبر السري"؛ لأنها ـ مثلما هي الحال في روايات المخبر السري ـ تبدأ بالنهاية.

لا يجرى الزمان في "مقتل فخر الدين" على الترتيب التعاقبي للأحداث على نحو ما هو معروف عادة في الرواية البوليسية التقليدية، وإنما هو البناء العكسي أو الارتدادي للزمان؛ فالنهاية ـ وهي مقتل فخر الدين برصاصات جنود الشرطة ـ تقع موقع البداية، ثم تتوالى الأحداث تعاقبيا: ميلاد فخر الدين في قريته، ثم رحيله بعد وفاة أمه وأبيه إلى قرية أخرى مع مرضعته أم إبراهيم، ثم مرحلة صباه وتعليمه قبل الجامعة، ثم هجرته إلى القاهرة طلبا للدراسة في كلية الحقوق، وما زامن ذلك من نشاطاته الطلابية والسياسية، ثم تخرجه والتحاقه بالخدمة العسكرية، ثم انتهاء خدمته وممارسته المحاماة، مع ما صاحب ذلك كله من أحداث وملابسات وصراعات وتضاربات في أقوال الشهود ببقائه على قيد الحياة أو وفاته على إثر تجربة عاطفية مريرة مع زميلته شيرين، أو على إثر اعتقاله لعصيانه تنفيذ الأوامر العسكرية أثناء أداء الخدمة الإلزامية... إلخ.

توزعت فصول الرواية التسعة على رواة ثلاثة هم: الراوي الكاتب، والراوي الشعبي، والراوي المحقق. بيد أن الراوي المحقق قد فاز بنصيب الأسد في الرواية. انحصر دور الراوي الكاتب ظاهريا في رواية الفصل الأول "الوداع". وانحصر دور الراوي الشعبي في رواية حياة فخر الدين في القرية، وذلك في الفصل الثالث "ماء القلل". وامتد دور الراوي المحقق إلى سائر الفصول.

مقتل فخر الدين هو إذن موضوع الرواية الرئيس، ولكن موضوع الرواية في ذاته لا يعني للقارئ شيئا كثيرا. معنى مقتل فخر الدين يكمن روائيا في طريقة المعالجة؛ أي في جعله موضوعا مثيرا تقطع فيه عين القارئ الصفحات في تشوّق ومتعة. وفاة السيدة "فيرارز" في رواية "مقتل روجر أكرويد" المعروفة لآجاثا كريستي لا تعني في ذاتها شيئا مهما للقارئ. تكتسب الرواية معناها عندما تنسج للقارئ عملا روائيًا بوليسيًا شائقا ومثيرا؛ أي عندما تفتح احتمالات الوفاة على مصراعيها حتى يدخل القارئ عالم السر.

٣ـ الإثارة في "مقتل فخر الدين" :

الإثارة Suspense هي روح الرواية البوليسية. وهي ـ في عبارة أخرى ـ عمادها أو فكرتها النواة Core tenet [١]. ويرى فان داين Van Dine أن الرواية البوليسية نوع

(١) Detective Fiction, op. cit. p.٥.

من أنواع اللعب الذهني intellectual game، بل هي حدث رياضي Sporting event [1]. إذا تحولت الرواية إلى صورة أخرى تلخيصية فقدت ما فيها من إثارة، فقدت روحها وصارت موضوعا من الموضوعات. من أجل ذلك ينصح الناس المبتدئين في قراءة الرواية البوليسية بأن يبدأوا بقراءة الرواية ذاتها، لا أن يقرأوا عنها قبل ذلك تحليلات تفسد عليهم الاستمتاع بالحبكة استمتاعا كاملا.

يبحث الناس عن الإثارة، ويجدون متعة خاصة في الروايات البوليسية والأفلام البوليسية. وترتبط هذه المتعة بعمليات تنشيط الخيال، وإثارة التوقعات، ومتابعة الأحداث، والوصول إلى نوع من الفهم. إن هناك متعة معرفية مرتبطة بتلك الروايات والأفلام. إنها تزود المرء بقدر كبير من المعلومات وأساليب التفكير. وكلما كانت الإثارة الانفعالية أكبر وأقوى، كان الشعور بالمتعة أو الارتياح الذي يعقبها أكبر وأقوى[2]. وترتبط سمة البحث عن الإثارة الحسية بحدوث عمليات تنبيه واستثارة فعلية عند مستوى المخ والخلايا، لاسيما عند ما يسمى بالجهاز الطرفي Limbic system. ويشعر المرتفعون في هذه السمة بأنهم أفضل عند المستويات العليا من التنبيه والاستثارة العصبية. أما المنخفضون في هذه السمة، فيشعرون بأنهم أفضل عند المستويات المنخفضة من التنبيه والاستثارة[3].

إذا كانت الاتجاهات اللسانية المعاصرة، لاسيما "تداولية أفعال الكلام" والاتجاهات النقدية المعاصرة، لاسيما "نظرية استجابة القارئ"، قد عرفت للقارئ موقعه في التواصل الأدبي، فإن للقارئ في الرواية البوليسية موقعا خاصا. يرى كل من إيمانويل فريس وبرنار موراليس أنه لا يمكننا اعتبار الرواية البوليسية في الأدب المعاصر مجرد ظاهرة حكائية (على حدود الأدب) أو حصرها في بعدها الكمي (الذي تظهره رفوف محلات بيع الصحف وأكشاك محطات القطار)؛ فهذه الرواية القائمة على التوقع والتحقيق تستجيب ـ في الواقع ـ لاهتمامات متجذرة في القراء، وتكشف ـ بصورة

(١) المرجع السابق ص٦.
(٢) عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ط١ (مارس٢٠٠١) ص٣٦٢.ظ
(٣) المرجع السابق ص٣٦٤.

أنفذ من كثير من أنواع النصوص الأدبية ـ أهمية موقع القارئ في تلقي الكتاب وتكوينه. القارئ يواجه عند التوقع تركيبة من العناصر التي عليه تخمينها والتي تفاجئه دائما في النهاية. والقارئ يتابع التحقيق عبر إحدى الشخصيات في الغالب، فينتقل بين البطء في سير التحقيق ومأزق المنطق الاستدلالي في الاستنتاج والاختصار اللامعين أحيانا، والتداعي المؤكد أو قليل الاحتمال[1].

ارتبطت الرواية البوليسية والإثارة إحداهما بالأخرى ارتباطا حتميا. بيد أن تصنيفا للإثارة مما تفتقده الأدبيات في حقل هذا النوع الأدبي. يمكننا من واقع استقراء نصي لرواية "مقتل فخر الدين" أن نقترح التصنيف التالي:

١ـ إثارة السلوكيات الحركية.

٢ـ الإثارة اللغوية الأدائية.

٣ـ الإثارة اللغوية البنائية:

(أ) على مستوى البنية النصية:

ـ محدودة: بين منطوقين متواليين أو بضعة منطوقات.

ـ غير محدودة: بين أجزاء مختلفة من النص.

(ب) على مستوى علاقة النص بنص آخر.

يرتبط توزيع أنواع الإثارة ومواقعها من خطاب الرواية بالحبكة، بالمعنى الذي شرحه بول ريكور، وهو أن الحبكة تركيب وتنظيم للمكونات، والأفعال، والمصادفات، والمواجهات المخطط لها، واشتباكات الفاعلين، ابتداء من الصراع وانتهاء بالتعاون، والوسائل المعدَّة للوصول إلى الغايات[2].

في المقطع الثاني من الفصل الأول تقع **الإثارة السلوكية الحركية** في تصوير الراوي الكاتب فخر الدين في بيته بعد أن أطبق الصمت على المكان إثر انتشار القوة الأمنية فيه: "الصمت الغريب يكسب الهواء مرارة، النافذة الوحيدة في الصالة مفتوحة على

(١) فريس، إيمانويل ــ موراليس، برنار: قضايا أدبية عامة. مرجع السابق ص١٦١.

(٢) ريكور، بول: الحياة بحث عن السرد. مقال في: الوجود والزمان والسرد. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط١ (١٩٩٩) ص ص ٣٧ ــ ٥٥، ص٤١.

ضوء بلا شمس... لا صوت يأتي من الخارج، حتى نقرات المطر الليلي توقفت، حتى بحيرة الماء التي تكونت على السطح الخشبي توقفت عن تسريب قطراتها في المطبخ. وقف فخر الدين في الصالة (يحدق في النافذة المرتفعة)، لا شيء يبدو فيها سوى سماء بيضاء مفعمة بسحاب رمادي داكن وقمة المنزل المجاور. (نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور وأمعن النظر). من الذي ضغط على نومي حتى خنق لحظته العابرة، فأوقفها وأخرجني من الحلم إلى النوم إلى اليقظة؟ (نظر فخر الدين طويلا إلى المنزل المجاور)" (الرواية ص١١ - ١٢).

التكرار اللفظي لدوال بعينها فرشت للإثارة إطارا، جعل الإثارة ظاهرة في توقع ما سوف يسفر عنه النظر (أو التحديق) المتكرر مما عساه أن يكون سر ذلك الصمت الغريب.

ويدل السياق على أن فخر الدين لم يستدلّ على هذا السرّ، ولم تظهر عليه من علامات الخوف ما يثنيه عن مواصلة النوم: "ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم" (الرواية ص١٢):

الصمت	النظر
"صمت غريب يطبق على المكان والزمان"	"وقف فخر الدين في الصالة يحدق في النافذة المرتفعة".
"صمت جاثم بصدره على الهواء وعلى الأشياء"	"(نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور)"
"الصمت الغريب يكسب الهواء مرارة".	"(أمعن النظر)"
"هذا الصمت مبالغ فيه"	"(نظر فخر الدين طويلا إلى قمة المنزل المجاور)"

وفي المقطع الثالث من الفصل الأول الذي يرسم مشهد مقتل فخر الدين، يخرج فخر إلى الشارع، فيدرك أن الجو الغريب قد أحكم سيطرته تماما، وأن الصمت مازال غريبا ومرعبا، وأن النوافذ والبيوت والمحلات قد أغلقت عيونها، ولكن عيونًا أخرى بشرية ترقبه: "عشرات العيون الخبيئة ترقبه وتسلمه بعضها لبعض" (الرواية ص١٣). تثير مراقبة فخر الدين تساؤلات عن هوية أولئك الذين يراقبونه، ولماذا يراقبونه؟ وما يتوقع

أن تخفيه هذه "العيون الخبيئة" له من مصير. وما هي إلا لحظات حتى يدرك القارئ أنها عيون رجال الشرطة الذين اصطادوه بمقتل وهو "يسير وحده في الشارع المقفر!".

أما الفصل الثالث "ماء القلل"، فيروي الراوي الشعبي في نهايته قصة الصراع بين فخر الدين وعمه سليم بسبب خطيئة ليلى ابنته مع الجار رزق. أراد العم أن يتزوج فخر الدين ليلى ليستر عليها من ناحية، ولكي لا يخرج خيره لغيره من ناحية أخرى. لكن فخر الدين لم يقبل، وهدد عمه بأن يخرج إلى الناس ويفضح أمره، "فأقسم العم برأس أبيه لئن فعل ليخنقنّه بيديه الاثنتين، فأقسم له فخر الدين أنه فاعلها إن لم يرجع عن غيّه، فحلف العم بالطلاق ثلاثا أن لن يزوج ليلى من رزق، ثم دفع فخر الدين على السلم. ودخل غرفته وأغلق عليه الباب. فما كان من فخر الدين إلا أن امتطى بغلة وطاف بالقرية كلها وأهلها من ورائه يقص عليهم قصة العم الفاجر، ويظل يعيد القصة حتى آخر الليل" (الرواية ص٥٨ــ ٥٩). هذا الصراع المحتدم بين فخر الدين وعمه، والتهديد المتبادل بينهما، يرجح أن أمرا ما خطيرا سوف يقع لفخر الدين، ويكمل الراوي الشعبي هذه القصة قائلا: "وعندما كان المؤذن يقيم الصلاة، رأى المصلون بغلة آتية من ناحية الغيطان تحمل جسدا ملقى، يسيل الدم من تحت عينه اليسرى على وجنته، ويلطخ جلبابه الأبيض، وفي وجهه ورقبته طعنات غائرة وجروح. نظر المصلون إلى جثة فخر الدين. وكادوا ينكرونها من هول التشوّه فيها، وظلوا يتبادلون النظر فيما بينهم وبين الجسد الملقى حتى طلع النهار" (الرواية ص ٥٩). أما الراوي المحقق عمر فارس، فقال معقبا على ما حكاه الراوي الشعبي: "أمسك الراوي ربابته وشرع في العزف، وكان الصبية ينفضون من حوله شيئا فشيئا. تقدمت إليه وعرفته بنفسي وسألته عن فخر الدين وقصته، (فنظر إليّ طويلا ولم يجب). فأضفت أني أحقق في اختفائه من القاهرة، (فقطب حاجبيه مستغربا قليلا، ثم ابتسم) وحمل ربابته ومضى" (الرواية ص٥٩)، يمكن لهذه السلوكيات الحركية جميعا أن تعني ـ ببساطة ـ أن ليس لدى الراوي الشعبي ما يضيفه. ولكن يمكن ـ في الوقت نفسه ـ أن تفتح للقارئ أبوابا عدة على الاحتمالات والتساؤلات: هل خشي الراوي الشعبي أن يصرح باسم القاتل، فاستعاض عن التصريح لفظا بالتلميح بهذه السلوكيات الحركية من نظر وتقطيب وابتسام؛ أي أنه بالسكوت عن الإجابة كان قد أجاب، وأن القاتل هو

العم سليم وليس غيره؟ أم إنه بالنظر والتقطيب والابتسام والانصراف قصد إلى أن ما رواه بين الناس وسمعه المحقق عمر فارس هو كل ما لديه من قصة فخر الدين؟ أم إنه استشعر في سؤال المحقق إياه مزيدا من قصة فخر الدين حرجا أن يكون خضع لمقتضى تشويق المستمعين، فزاد على روايته ما ليس منها في وقت يطلب المحقق فيه الحقيقة؟

هكذا تشارك السلوكيات الحركية في صناعة اللغز، وتترك للقارئ احتمال مسئولية التأويل.

وأما **الإثارة اللغوية الأدائية**، فهي في الرواية نادرة. وهي نادرة في كل خطاب مكتوب إلا المسرحية. كان الموضع الأهم في هذه الرواية هو قول الراوي المحقق: "صمت الراوي (يعنى الراوي الشعبي) لحظة. ومدّ بصره داخل قرص الشمس، فرانت حمرة على وجهه، ورقت تعابيره، وراق صوته ونعم، وفاض نور في وجهه، ونطق بصوت مغاير كما لو كانت روح قد تلبّسته" (الرواية ص٤٣). في هذا الموضع اجتمعت السلوكيات الحركية والإثارة الأدائية. لكن الذي يعنينا هنا هو هذا التغيّر في أداء الراوي الشعبي للحكاية كأنما تلبسّته روح أخرى. والسياق اللاحق يشير إلى أنها روح فخر الدين نفسه. الراوي إذن يحكي بأداء فخر الدين الصوتي، فينقل مستمعيه من عالم الحضور إلى عالم الغيبة، من عالم الحقيقة المتعيَّن المحدود إلى عالم الخيال الرحب اللامحدود. في هذه الحال يصبح تغير الأداء ـ بكل ما ينفتح عليه من تلوينات صوتية تأثيرية وإيقاع وتنغيم ومطل وسرعة في الأداء أو بطء ـ يصبح وسيلة فعالة لإثارة القارئ وتشويقه إلى ما يأتي من حكي بعده، وأن ما يأتي ذو شأن خاص في مجرى الحكاية، يسمعه المستمعون الحاضرون الآن بصوت فخر الدين وأدائه بعد أن كانوا اعتادوا صوت الراوي الشعبي وأداءه.

أما **الإثارة اللغوية البنائية**، فهي من حيث الكم والكيف الأهم والأكثر فاعلية في لعب ذلك الدور في خطاب الرواية البوليسية المكتوبة. من الإثارة اللغوية البنائية، ما أطلقت عليه اسم "الإثارة اللغوية على مستوى البنية النصية"، وهو نوعان: إثارة محدودة، تقع بين منطوقين متواليين أو بضعة منطوقات. والأخرى إثارة غير محدودة تقع بين أجزاء مختلفة من النص. في الفصل الثالث "ماء القلل" يحكي الراوي المحقق إحدى الليالي التي قضاها فخر الدين في كنف خاله، وقد توفيت أمه: "ظل فخر الدين

طوال الليل جالسا يابسا في فراش أمه. في عينه صورة واحدة، وفي قلبه انغرس ناب ذئب" (الرواية ص٣٨).

وفي الفصل ذاته يحكي الراوي الشعبي للناس حكاية فخر الدين: "مات أبوه قبل أن يولد. وتوفيت أمه وهو في الرابعة " (الرواية ص٣٩). وفي موضع آخر من رواية الراوي الشعبي: "عاد فخر الدين إلى منزل أبيه في أول شوال وقد أتمّ الحادية عشرة من عمره وصار صبيا يافعا، بهيّ الطلعة. عاد فوجد أن خاله وزوجته قد حزما حوائجهما واصطحبا عيالهما وهجرا المنزل والقرية" (الرواية ص٤٥). الحكايات السابقة جميعا، سواء على لسان الراوي المحقق أم الراوي الشعبي، تثير القارئ بقوة التوقع لما يأتي من حياة فخر الدين بعد وفاة أمه، ثم ما عساه بفاعل بعد أن هجر خاله يوسف وزوجته الشامية القرية، لاسيما أنه كان شديد التعلق بهما.

في "ماء القلل" أيضا يحكى الراوي الشعبي وقد تلبّس بروح فخر الدين: "فتحت عيني فغشيهما ضوء عظيم، دعكتهما بكلتا يديّ، وأعدت النظر، وما هي إلا لحظات حتى رأيت في النور وجها نقيا كأنه هو النور نفسه.." (الرواية ص٤٣). تثير المنطوقات السابقة فضول القارئ لمعرفة هوية هذا الوجه النقي الذي رآه فخر الدين. وهي إثارة بقوة المفاجأة التي دلّ عليها التركيب "وما هي إلا لحظات حتى...".

وأما الإثارة اللغوية البنائية غير المحدودة، فهي التي تقع بين أجزاء مختلفة من النص، يؤدي التجادل فيما بينها إلى إنتاج ثنائية على نحو بعينه. ولعل من أهم تلك الثنائيات المتجادلة والمثيرة في الرواية ما يلي:

(أ) هنا/ هناك :

تنتمي هذه الثنائية إلى عنصر المكان. "هنا" الرواية هو القرية التي ولد فيها فخر الدين وقضى الشطر الأول من حياته، و"هناك" ـ ها هو المدينة القاهرة التي قضى فيها الشطر الآخر طالبا بكلية الحقوق ومحاميا، حتى كان مصرعه.

العلاقة بين "هنا": "هناك" علاقة متوترة. إنها العلاقة بين فضاء غلب فيه الدفء والطمأنينة وفضاء غلب فيه التربص والخيانة. بين هاتين النقطتين تولد الإثارة في ترقب القارئ ما سوف يواجهه فخر الدين بانتقاله إلى ذلك الفضاء الجديد وكيف يواصل فيه

حمل رسالة التغيير. أما الاستغراق البالغ في حكاية تفاصيل "هنا"، فهو تقنية سردية للتشويق بعناصر الصورة المقابلة "هناك": "هنا كانت أمه تخبئ له الحلوى. هنا كانت أمه تخرج الأطباق ذات الحواف الملونة يوم الجمعة حين تجتمع العائلة للغداء بعد الصلاة. هنا كانت أمه تخرج له صورة أبيه يوم زواجهما وتمسح دمعتين بطرف من طرحتها البيضاء. هنا كانت أمه تصلي جالسة على كرسيها وهي ترمقه بطرف عينها. هنا كانت أمه تقبله وتضمه وتلاعبه وهو يفر منها ضاحكا" (الرواية ص٣٥). تماهى فخر الدين مع ذلك الفضاء العذري وعرف لكل شيء فيه رائحة: "للأرض عند الغروب رائحة. وللماكينة القديمة رائحة القمح المطحون حديثا. ولقمائن الطوب في آخر احتراقها رائحة. ولأقراص الجلّة المتراكمة على سطح البيت المجاور رائحة. وللقشّ على سطح بيتنا رائحة. وللشمس حين تضرب فناء الدار في القيلولة رائحة. وللحقل في أول النهار رائحة" (الرواية ص٤٥).

(ب) الواقع / الحلم :

تنتقل الرواية البوليسية أحيانا من حكاية أحداث واقعية إلى أحداث غير واقعية، ويصبح المزج بينهما ظاهرة لافتة للنظر. والقارئ سوف يستثيره بالطبع خروج الرواية في هذه الحال إلى "اللاملاءمة". وهي "لاملاءمة" فنية يقصد بها الكشف عن أبعاد سيكلوجية مؤثرة في سلوك الشخصيات وعلاقاتها بالعالم. يجد الروائي في الحلم متسعا لحكاية ما لا يتسع له الواقع. يصبح الحلم ـ إذ ذاك ـ مكملا لواقع السرد الخاص. في "مقتل فخر الدين" يأخذ الحلم تارة شكل حلم النائم، ويأخذ شكل حلم اليقظة تارة أخرى. وفي الحالتين يلعب الخيال دورا رئيسا. وكان بول ريكور يرى أن الخيال ليس نتاجا للوهم؛ فالأخيلة لا تشير إلى الواقع فقط، بل "تقوله" فعلا. ويرى ريكور أن الأعمال الخيالية لا تقل واقعية، بل هي أكثر واقعية من الأشياء التي تمثلها؛ إذ يتضمن العمل الخيالي عالما كاملا معروضا أمامنا، "يكشف" الواقع ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركزة. ويقول ريكور: "للخيال القدرة على "قول" الواقع، وفي إطار الخيال السردي على وجه التحديد القدرة على قول الممارسة الواقعية إلى حد أن النص يستهدف قصديا أفق واقع جديد يمكن أن نسميه عالما. ويتخلل عالم النص هذا عالم

الفعل الواقعي لكي يضفي عليه تصورا جديدا أو ـ إذا صح القول ـ لكي يحول صورته"[1].

أما حلم النائم، فقد جاء على لسان عمر فارس. بعد أن حفظت قضية فخر الدين بنحو شهرين كان عمر فارس غارقا لأذنيه في قضية مخدرات صعبة ومعقدة. وبعد أن اجتهد لمدة تزيد عن العام في جمع الأدلة الكافية لإدانة المتهمين، فوجئ بسماع النطق ببراءتهم. يقول عمر فارس في إثر ذلك: "وكانت حالتي النفسية سيئة جدا، فعدت إلى منزلي مباشرة، واستغرقت في النوم على الفور حتى دون أن أخلع ملابسي. كنت واقفا عند شاطئ النيل. ربما عند إمبابة أو بعدها بقليل. وكانت الحقول الخضراء تملأ المكان من حولي، وتفصلني عن مدينة القاهرة التي كانت تبدو بمبانيها العالية وضجتها الملفوفة في سحب الغبار بعيدة وغامضة وغير حقيقية. جلست على الأرض الطينية الملاصقة للنهر، وأخذت أرقب الماء في صمت. أرحت ظهري على الأرض الرطبة. كانت مريحة وحنونة وقوية. غفلت عيني لحظة أو أكثر، ثم استيقظت على خرير الماء. رفعت رأسي ونظرت للماء، فلمحت شيئا يتحرك في منتصف النهر. أخذ يقترب ويتضح. كان هو. هو فخر الدين مرتديا جلبابا أبيض وطاقية بيضاء. ويبدو من تحت جلبابه سرواله الأبيض وحذاؤه الكاوتشوك. تملكني الفزع حين رأيته وجمدت في مكاني. اقترب أكثر فلمحت في صدره ثقبا عميقا قاني الحمرة ومتجلطا.

اقترب أكثر ونظر إلي. كانت عيناه مغرورقتين بالدمع. وبنظرة حزن قاهرة نظر إليّ طويلا، في عيني، ثم مدّ يده إلى الثقب في صدره، وأخرج رصاصة نحاسية عيار ١٦ مل ووضعها في يدي. ارتعشت. وانقبض قلبي بقوة حين لمست الرصاصة راحة يدي. سال الدمع من عين فخر الدين... كانت ملامحه قد تجمدت على تعبير الحزن القاهر البادي في عينيه... وددت أن أقول شيئا، لكن الرصاصة كانت تحرق كفي كجمرة ونظرة عينيه تملأ المسافة بيني وبينه. مد يديه إلى صدر جلبابه وشقه، فبان الهول في جسده. لحم مهترئ من الثقوب، كأنما اخترقته عشرات الرصاصات. وجروح مفتوحة

(١) فانهوزر، كيفن: أسلاف فلسفة ريكور في "الزمان والسرد". مقال منشور في كتاب: الوجود والزمان والسرد. ترجمة سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط١ (١٩٩٩) ص ص ٥٧ ــ ٨٥، ص٨١.

مثخنة بدماء قانية وسائلة. نظرت إليه في هلع وأنا أتراجع للوراء. ستر جسده بجلبابه، واستدار عائدا للنهر تاركا الرصاصة تحرق كفي المتصلبة عليه. اختفى شيئا فشيئا في الماء. وعندما استيقظت كانت كفي مازالت تحرقني من ملمس الرصاصة" (الرواية ص٢٤ ـ٢٥).

يلفت النظر في ذلك الحلم اشتماله على عناصر حقيقية عدة كان الفصل الأول من الرواية قد عرضها للقارئ، مثل جلبابه الأبيض وسرواله الأبيض والرصاصات التي أطلقها رجال الشرطة على فخر الدين، وكأنما كان عمر فارس أحد شهود العيان لمقتل فخر الدين في ذلك الفصل. وما يحكيه عمر فارس عن تأثره بهول الهيئة التي رأى عليها فخر الدين، وإن كانت في الحلم، إنما نفسره بأن الرواية أرادت أن تجعل من الحلم قوة تحريضية على أن يعاود النظر في قضية فخر الدين التي كان فرغ منها بتكليف من مدير المكتب في بضعة أيام. ويحكي عمر فارس أن ذلك الحلم صادف حصوله على مظروف كبير وصل إليه بريديا بمحتويات مهمة، مثل مذكرات فخر الدين في فترات مختلفة، وخطابات منه إلى أصدقائه، وخطابات من أصدقائه إليه، وخطابات عاطفية بينه وبين شيرين...إلخ. ويتساءل المحقق: "ماذا يعني هذا المظروف؟ وماذا يعني هذا الحلم؟ ولماذا لم يأتني إلا في ذلك اليوم وبعد شهرين كاملين من إغلاق الموضوع؟ ولماذا لم يأتني هذا المظروف المريب إلا اليوم؟ وما معنى كل هذه المصادفة الهائلة بين الحلم والواقع؟" (الرواية ص٢٦).

أما الشكل الآخر للحلم في الرواية، فهو حلم اليقظة. يحكي إسماعيل أحد أصدقاء فخر الدين للمحقق عمر فارس ما كان يجمع بين فخر الدين وصديقه ناصر الخضري من طموحات وآمال: "حكى ناصر حكايته: المدرسة والمدرسين والدراسة وقهر روحه فيه. والتقت روحه بروح فخر الدين في موسيقى "باخ" التي تملأ عليهما الغار وتنسج خيوطا للعنكبوت على الباب وتفصل المدينة وتبعد ضوضاءها. وتنمو في قلب البيضة حمامة تعلق قلبها على الباب ويطلع لها جناحان جديدان ومنقار. على كوبري طلخا اتصلت الحكاية والأحلام وأعادا رسم المدينة على الجدران.

رويا الحلم بالنيل المنتعش ليلا، وأضاءت مصابيح الكوبري شوارع المدينة الجديدة، وخرج ورد النيل من الماء إلى الشاطئ وزرع ونما شجرا وزحف على

المدرسة المتهدمة. ونمت طحالب على عتبات الفصول وبنفسج من أشعار محمود درويش على السبورات في مدرسة أخرى في مدينة أخرى. وعلا النيل وروى الشجر والطحالب والبنفسج والحقول التي جاءت من القرى واحتلت الأسفلت. وارتدى فخر الدين وناصر أجنحتهما، وملآ أوراق الامتحانات بأشعار درويش وأشجاره وموسيقى "باخ" وكلمات الإمام الغزالي وخطب الشيخ محمد عبده وحكايات "هرمن هسه" وتأملات سقراط. نقرت الحمامة بمنقارها وأكلت وظهر ريشها وضاق عليها العش فخفقت بجناحيها في الهواء، فأدرك الجهال أنهما بالداخل، فهاجموهما بالكتب والأحبار وماكينات الاستنسل التي يطبع عليها الامتحان... ولما اشتد حصار الجهال للغار وحمي وطيس القتال واستشعر فخر الدين سوء موقفه، التفت لأخيه خلفه فلم يجد ناصرا" (الرواية ص٨١ ـ ٨٢). كانت الصداقة القوية قد جمعت بين فخر الدين وناصر الخضري، ولكن ناصرا خان صديقه. من ثم، يستحضر الحلم قصة الغار المعروفة في السيرة النبوية. لم يكن ناصر صَدِيقا صِدِّيقا مثلما كان الصِّدِّيق "أبو بكر".

كان الحلم في الحالتين حلم التغيير: كان حلم النائم هناك قوة تحريضية على تغيير واقع الأجهزة الأمنية وعلاقتها بالمجتمع ومصائر أفراده. وهنا نرى حلم اليقظة قوة تحريضية على تحقيق الأمل في تغيير البيئة الاجتماعية والأنظمة التعليمية التي عانى منها الصديقان لكي تصبح أعظم نفعا وأقدر على تحرير طاقات الإنسان وإبداعاته. يعني هذا بالضرورة أن حلم اليقظة لم يكن علامة على الهروب من الواقع. إنه بالأحرى علامة على قوة الانشغال بالواقع ومعاناة التفكير في تغييره وإعادة تشكيله. وكان جاستون باشلار يرى أن "حلم اليقظة ينقل الحالم خارج العالم المباشر إلى عالم يحمل سمة اللانهائية" [1].

تنبع الإثارة في هذه الثنائية من قدرة الراوي على "تضفير" الواقع بالخيال بما يناسب حبكة الرواية من ناحية، ومن التغيّر في سلوك الشخصيات الثلاث: عمر

(١) باشلار، جاستون: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.بيروت (١٩٨٤) ص١٧٠.

فارس وناصر الخضري وفخر الدين من ناحية أخرى: كشف حلم النائم عن المفارقة بين فراغ عمر فارس من ملف فخر الدين في بضعة أيام في المرة الأولى ورغبته الآن في التفرغ لهذا الملف مهما طال الوقت. وكان حلم اليقظة سببًا في الكشف عن مفارقة أخرى بين توحد ناصر مع صديقه فخر الدين في الظاهر وخيانته له في الباطن.

ولاشك أن مبالغة المتكلم إسماعيل في إظهار قوة التوحد بين الصديقين أملاً سوف يدعو القارئ ـ في هذا السياق ـ إلى طرح السؤال: هل استمر ذلك التوحد بينهما؟ أم أطاحت به ضغوط الواقع ومفاجآته؟

(جـ) القوة/ الضعف :

وهي قوة القاتل في مقابل ضعف المقتول. يقف فخر الدين هنا فردا بإزاء مجموع هم رجال الشرطة. هذه من أقوى علامات ضعف الضحية في الرواية، وإن كانت الرواية في سياقات المناظرة أظهرت فخر الدين قويا.

كان التخطيط للقتل وتنفيذه عملية جماعية تتسع فيها الإدانة. وعلى رغم أن الرواية بعد فصلها الأول قد بنت الحكاية على اللعبة البوليسية المعروفة في تعدد احتمالات الوفاة، فإن جميع تلك الاحتمالات ينفيها مشهد مقتله جهارا نهارا في الفصل الأول.

هي إذن لعبة الشك الذي ينفيه اليقين، أو اليقين الذي ينفيه الشك. ولاشك أن القارئ سوف يستخدم في غمار هذه اللعبة ما يستطيع استخدامه من وسائل المعرفة كالإدراك والاستدلال والفحص والتحقق والمقارنة وغيرها.

ومهما يكن من أمر، فاليقين في ذلك المشهد هو مقتل فخر الدين على أيدي الشرطة. ولا يعني القارئ ـ إذ ذاك ـ إلا أن يشعر في الإخراج السردي للمشهد بالمتعة والإثارة. مشاهد ثلاثة متكاملة ومتجادلة صنعت فصل "الوداع":

-١-

"العجلات الكبيرة الصلبة تهرس الأسفلت الندىّ في سيرها الحثيث. يهتز كوبري قصر النيل من وطأة حمولته. تمر قافلة السيارات أمام الأوبرا وفوق كوبري الجلاء. لا

سيارات أخرى في هذا الصباح. يملأ طابور السيارات شارع التحرير. ثمة مطب فجائي مغطى بالماء المتبقي من مطر الليل، تهتز العربة بعنف عند المطب، فيترنح الجنود أنصاف النائمين ويفيقون... هدّأت السيارة البيجو البيضاء التي تقود الطابور من سرعتها. وتوقفت فتوقفت سيارات نقل الجنود خلفها تباعا...

استأنفت السيارات مسيرتها. عند ميدان الدقي انحرفت السيارة البيجو البيضاء يسارا ومن خلفها سيارتا نقل للجنود، بينما استكمل الطابور سيره في شارع التحرير. في صمت الخامسة صباحا، كانت قطرات الندى تنحدر رويدا رويدًا من أعلى كابينة القيادة على صاج السيارة الزيتي اللون... شد الجنود قبضاتهم على العصي المطاطية المعلقة في أحزمتهم. عند شارع الزيات توقفت العربة الأولى. هبط الجنود متتابعين وساروا أمام الجامعة. توقفوا في صفين... وقفت البيجو البيضاء أمام قبة الجامعة حيث تولت أعمال القيادة والسيطرة بالتعاون مع السيارة الجيب المجهزة بنظام التحكم الآلي... طارت الإشارات في الأثير الصباحي تحمل أوامر بسيطة وموجزة... في الجامعة متسع للسيارات. الأحذية العسكرية الثقيلة تدب على الأسفلت المبلل... الجنود المزودون بالدروع والعصي يقفون صامتين في طابور مربع... تتقدم فرق القناصة القادمة من شارع السودان لتحتل أسطح البيوت العالية في شارع الطوبجي الفاصل بين الدقي وبين السرايات...

-٢-

أخرج فخر الدين رأسه من تحت البطانية. فتح عينيه ثم أطبقهما ثانية... ما الذي أيقظه مبكرا هذا الصباح؟ لا يدري. شيء غريب في جو الغرفة لا يدري ما هو... أدرك فخر الدين أن هناك أمرا غريبا يسبح في هواء الشقة كلها. صمت غريب يطبق على المكان والزمان ويمتد ليشمل الكون كله. صمت جاثم بصدره على الهواء وعلى الأشياء... الصمت الغريب يكسب الهواء مرارة. النافذة الوحيدة في الصالة مفتوحة على ضوء بلا شمس. ما الذي أيقظني مبكرًا هذا الصباح؟... لا صوت يأتي من الخارج. حتى نقرات المطر الليلي توقفت... وقف فخر الدين في الصالة يحدق في النافذة المرتفعة. لا شيء يبدو منها سوى سماء بيضاء مفعمة بسحاب رمادي داكن وقمة المنزل

المجاور. نظر فخر الدين إلى قمة المنزل المجاور وأمعن النظر. من الذي ضغط على نومي حتى خنق لحظته العابرة فأوقفها وأخرجني من الحلم إلى النوم إلى اليقظة؟ نظر فخر الدين طويلا إلى قمة المنزل المجاور. ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم. فتح باب الدولاب الخشبي القديم. مد يده إلى جلبابه الأبيض وسرواله الأبيض. بحث عن جوربه الأبيض والتقطه. أكمل فخر الدين ارتداء ملابسه... فتح الباب، وخرج.

-٣-

عندما خطا فخر الدين خطوته الأولى في شارع العهد الجديد أدرك أن الجو الغريب قد أحكم سيطرته تماما. الجو الذي انسلّ إلى داخل شقته وضغط على نومه فأيقظه، موجود هنا... صمت مرعب يشل الشارع. السادسة والنصف صباحا في بين السرايات وعم عبده ليس واقفًا... عم سيد الحلاق لا يفتح الراديو. ودعاء الصباح لا يأتي من إذاعة الشرق الأوسط. لا أحد في الشارع. النوافذ مغلقة. أبواب البيوت مغلقة. المحلات الصغيرة والأكشاك مغلقة... أغلقت كل البيوت عيونها وقلوبها واستسلمت لنومها الطويل... عشرات العيون الخبيئة ترقبه وتسلمه بعضها لبعض. مر فخر الدين من جانب مصنع الكوكاكولا متجها إلى شارع السودان. مازال الصمت شاملا، والوجود الخفي مسيطرا، وفخر الدين سائرا... فخر الدين يسير وحده في الشارع المقفر... في تمام السابعة إلا الربع من صباح الأول من شهر أكتوبر. صمتت بين السرايات لحظة ثم انهال الصوت داميا متفجرا من كل نافذة ومدخل وسطح، متتاليا سريعا متدفقا متصلا نافذا وقاتلا. سقط فخر الدين سقطة واحدة على رصيف الشارع في دمه الأحمر القاني المنساب ساخنا على ردائه الأبيض. اتصل صوت الطلقات متتاليا لدقيقتين كاملتين. أفسح الهواء صدرا لإشارة الصمت فصمتت الرشاشات الآلية. صمت شامل. أطل وجه أحد الجنود من باب بيت مقابل. عبر الشارع مسرعا شاهرا بندقيته باتجاه الجسد الممدد على الرصيف. اقترب في حذر ومال عليه. دفعه بقدمه فقلبه على ظهره. بان وجه القتيل. دفعه بركلتين متلاحقتين حتى تأكد موته. رفع رأسه إلى من فوق الأسطح وأشار بإبهامه إلى أعلى" (الرواية ص٩-١٤).

المشهد مجموعة من الموتيفات الديناميكية. وقد اشتمل على لقطات ثلاث. واللقطة هي الوحدة الأساسية في بناء السرد، وتتميز بوصف ما تضمّه من عناصر. حركة المشهد ومغزاه لا يحاط بهما إلا بالمقارنة بين اللقطات الثلاث. سوف يسترعي انتباه القارئ ازدحام اللقطة الأولى بالتفاصيل. وسوف يتساءل القارئ إثر ذلك: لماذا كل هذه الحشود والتجهيزات؟ حتى تلقي اللقطة الثانية بالضوء للمرة الأولى على فخر الدين في بيته. هنا يصبح الربط بين هذه الحشود والتجهيزات وفخر الدين متوقعا. وفي اللقطة الثالثة يتحول التوقع إلى المفاجأة المحزنة المخزية في آن معا: أحكم الضباط والجنود قبضتهم على أرض الميدان، وهيأوا للقناصة على أسطح البيوت اصطياد الهدف، كأنما هي الحرب الشعواء: "سقط فخر الدين سقطة واحدة على رصيف الشارع في دمه الأحمر القاني المنساب على ردائه الأبيض".

لقد كان التلازم بين الإثارة والديناميكية اللغوية من علامات المشهد. الوجه الآخر للجدل بين القوة والضعف هو الجدل بين زمن فعلي وآخر، أو بين نوع جُملي وآخر، أو بين درجة من سرعة الإيقاع وأخرى... إلخ. بيد أن اللافت للنظر مما نعده من ظواهر التلازم بين الإثارة والديناميكية اللغوية في هذه الثنائية بخاصة، هو الانتقال المفاجئ بين جملتين متواليتين تطول إحداهما طولا زائدا وتقصر الأخرى قصرا زائدا، وهو انتقال مفاجئ يحكي نظيره بين القوي قوة زائدة (رجال الشرطة) والضعيف ضعفا زائدا (فخر الدين):

- "وتوقفت فتوقفت سيارات نقل الجنود خلفها تباعا. دقائق من الانتظار".
- "هبط الجنود متتابعين وساروا أمام الجامعة. توقفوا في صفين".
- "تتسلل في حرص فصائل منهم في شارع العهد الجديد. على سلالم المنازل القديمة".
- "نظر فخر الدين طويلا إلى قمة المنزل المجاور ثم ارتسم على ملامحه هدوء وسلام. استدار إلى غرفة النوم".
- "الجو الذي انسلّ إلى داخل شقته وضغط على نومه فأيقظه. موجود هنا".
- "الماء راكد في وسط الشارع. لا يتحرك".

- "يشعر بالمسافة بين موضع قدمه وموضع الخطوة القادمة. يخطوها".
- "انحبست أنفاسه لحظة وانتظر لم يستدر".
- "صمتت بين السرايات لحظة ثم انهال الصوت داميا متفجرا من كل نافذة ومدخل وسطح: متتاليا سريعا متدفقا متصلا نافذا، وقاتلا".
- "أفسح الهواء صدرا لإشارة الصمت فصمتت الرشاشات الآلية. صمت شامل".

إذا كنا نميّز النمط من تكراره في المكان والزمان بعدد كاف من الحالات، فإن الحالات العشر السابقة في مشهد واحد صورته صفحات ست ينبغي لها أن تمثل نمطا تركيبيا بعينه لم تعرفه إلا هذه الثنائية.

(د) المثالية/ الواقعية :

ترتبط هذه الثنائية بنظرة الشخصيات الروائية إلى العالم. الجدل بين طرفي الثنائية بلغ في الرواية درجة الصراع الأيديولوجي بإزاء قضايا تربوية واجتماعية وسياسية. يمثل فخر الدين الطرف الأول من الثنائية، وتمثل شخصيات أخرى عدة الطرف الثاني، مثل: العم سليم، والدكتور سعيد أستاذ فخر الدين في كلية الحقوق، ووالد شيرين الذي رفض فخرَ الدين زوجا لها، والرائد عصفور، والقائد القاضي في فترة تجنيد فخر الدين العسكرية. يقع هذان الطرفان على طرفي نقيض. اختلف فخر الدين معهم في الرأي ودخل مع بعضهم في مناظرات حادة، يقرع فيها الحجة بالحجة. ولا شك أن القارئ سوف تستثيره مثل هذه المناظرات التي تنطلق بين يديه بين من لا يملك إلا الكلمة ومن تدعمه سلطة اجتماعية أو سياسية. من أهم المناظرات التي تكشف عن طبيعة العلاقة بين طرفي هذه الثنائية هذه المناظرة بين القائد القاضي العسكري وفخر الدين:

- أنت متهم بعصيان أوامر القائد في ميدان المعركة، وبتحريض زملائك الجنود على العصيان، هل تقر بارتكاب هذه الجرائم؟
- أنا لم أحرض أحدا. لقد رفضت المساهمة في عملية قتل جماعية. ولما سئلت عن السبب أجبت.
- إذن أنت معترف بعصيانك للأوامر.
- أنا مقر بعصياني لأمر التحرك إلى حفر الباطن.

ـ هل تعرف عقوبة هذه الجريمة؟

ـ هذه ليست جريمة.

ـ هل تعرف عقوبة هذا العصيان؟

ـ لا.

ـ الإعدام رميا بالرصاص.

ـ ...

ـ هذه خيانة عظمى.

ـ أنا لم أخن أحدا.

ـ ورفضك التحرك؟

ـ التحرك لحفر الباطن هو الخيانة بعينها.

ـ التحرك لحفر الباطن كان أمرا عسكريا يا جندي.

ـ كونه أمرا لا يجعله حقا.

ـ ليست مهمتك أنت أن تحدد الحق من الباطل.

ـ أنا لم أحدد شيئا لأحد. أنا رأيت الحق حقا فاتبعته. ورأيت الباطل باطلا فاجتنبته.

ـ وهل من الحق أن تعصي أمر قيادتك في ميدان حرب؟

ـ أمر قيادتي باطل، وهذا ليس ميدان حرب.

ـ كيف لا يكون ميدان حرب؟ وفيم كل هذا القتال إذن؟

ـ هذا القتال أنتم المسئولون عنه.

ـ نحن المسئولون عنه؟ هل نحن الذين جعلنا العراق يعتدي على الكويت؟

ـ هذه سياسة. وأنا لم أشترك في السياسة من قبل كي أتحمل الآن عواقبها.

ـ ماذا تقصد؟

ـ أقصد أنكم أنتم المسئولون عن السياسة. أنتم وحدكم. لم تسألوني من قبل عن رأيي. لم تستشيروني. ولم أشترك معكم في قرار. أنتم تفعلون ما تشاءون. ومن ثم فليس من حقكم أن تحملوني تبعة أفعالكم.

ـ ولكنك مواطن في هذه الدولة. أنت لا تعيش وحدك في الفراغ. أنت مواطن في دولة لها مصالح وسياسة. ولا يعقل أن تنتظر الدولة موافقة الأفراد واحدا واحدًا لكي تأخذ قرارا.

ـ أولا أنا لست مواطنا. أنا رعية. المواطن يشارك في إدارة وطنه. وأنا لم أشارك. وبالتالي لا أتحمل مسئولية أخطاء من أدار. المواطن له حقوق وعليه واجبات. وأنا لم أسمعكم تتحدثون عن الوطن إلا ساعة تقديم الواجبات فقط. المواطن عضو في جماعة، لها مصالح مشتركة، ولكنكم تخضعون الجماعة ومصالحها لمصلحتكم أنتم وتجعلون منها مجرد رعية لأوامركم. أنا لم أختركم وليس بيني وبينكم عهد كي أصونه. ثانيا الدولة ومصالحها التي تتحدث عنها ما هي إلا سياستكم أنتم ومصالحكم أنتم. وهي تقود إلى الحرب وإلى الخراب مثلما ترى. وليس لكم أن تخضعوا الناس لمصائب تجنون أنتم من ورائها المصالح.

ـ أليست مصلحة الجميع في ردع المعتدي؟ في إقرار العدل؟

ـ العدل كل لا يتجزأ. ولا يمكن أن تقيم العدل في دار وتترك الظلم في بقية الديار سائدا. إن كان الموضوع موضوع عدل، فلنبدأ بإقامة العدل في كل مكان وعلى قدم المساواة. (الرواية ص١٨٨ـ ١٩٠).

هكذا تجري المجادلة التي اقتطعنا منها هذا الجزء ليكون بيِّنة على سائر الأجزاء في طبيعة موضوعاتها ونهجها في المبادلة والتبرير والتدعيم وقرع الحجة بالحجة في قوة وحرارة، ينطلق فيها القاضي من مكانته الاجتماعية والسلطة السياسية التي يمثلها، وينطلق فيها فخر الدين من خلفيته التعليمية وهو طالب القانون المتخرج في كلية الحقوق ومن قيمه التي نشأ عليها في قريته ومبادئه التي تبناها واتخذها طريقا في الحياة. كانت جذور فخر الدين الريفية ممتدة إلى أعماق قناعاته حتى دعمتها دراسته للقانون. ابن القرية ـ كما يقول كل من جورج لاباساد ورينيه لورو ـ يؤسس تنظيمه الاجتماعي على مبدأ المشاركة الكلية للأفراد. كل عضو في المجتمع مرتبط ارتباطا عضويا بالآخرين. أما ثقافته ـ وهي شفهية أساسا ـ فتتميز بالأهمية التي تأخذها الأسطورة والتكرار والدوران" [1]. لا شك أن فخر الدين يمثل في هذه المناظرة وجهة نظر

(١) لاباساد، جورج ـــ لورو، رينيه: مقدمات في علم الاجتماع. ترجمة هادي ربيع. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١ (١٩٨٢) ص١٣١.

كثيرين من عامة الشعب والأحزاب السياسية. ولا شك أن القارئ سوف تثيره هذه المناظرة القوية التي يعد دخول فخر الدين فيها طرفا ضربًا من المغامرة لم يكن يملك فيها شيئا إلا يقين الحق في مقابل خصمه الذي كان يتظاهر بفهم الواقع والإحاطة بلعبة السياسة التي لا يحكمها عادة معيار الصواب والخطأ قدر احتكامها إلى معيار المصلحة. كثيرون ممن عرفوا فخر الدين أثناء الدراسة الجامعية أو ممارسة المحاماة وصفوه بالمثالية. وتدلنا الرواية على أنها لم تكن مثالية المبادئ النظرية، بل مثالية الممارسة والسلوك والعمل الفعلي.

كان فخر الدين في نظر هؤلاء إذن مثاليا يوتوبيًا. يبين بول ريكور أن اليوتوبيا تتسرب إلى جميع مجالات الحياة الاجتماعية؛ وذلك أنها الحلم بصيغة أخرى للوجود العائلي، وطريقة أخرى في امتلاك الأشياء واستهلاك الخيرات، وكيفية أخرى في تنظيم الحياة السياسية[1]. يمكن أن نرى وجهات نظر فخر الدين في المناظرة السابقة وفي الرواية بأسرها من منظور آخر؛ هو منظور "أخلاق العناية ethics of care". وهي فلسفة أخلاقية ليست مثالية خالصة أو غير عملية، بل هي قيمة وممارسة على حد سواء[2]؛ وذلك أن فخر الدين ينطلق في نقده الواقع من ثوابت دينية ومبادئ حقوقية في وقت يرى الناس ضياع أملهم في مجتمع الرخاء والمساواة وحرية الرأي والعدالة في توزيع الثروة والعمل والأجور شاهد إثبات على تمتع فخر الدين بالشجاعة الشخصية والحس القوي بالواقع.

أما **الإثارة اللغوية البنائية** على مستوى علاقة النص بنص آخر، فتنحصر في دائرة انفتاح الرواية في بعض السياقات والمواقف على شفرة لغوية خارجية ارتبطت بتجربة إنسانية أخرى معروفة في الثقافة. كان ميخائيل باختين قد عالج ذلك تحت معيار "الحوارية"، كما عالجه النقد التشريحي ولسانيات النص تحت معيار "التناص". النص فيهما ليس ذاتًا مستقلة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. كان الكاتب قد وجد في شعر محمود درويش وأمل دنقل وأحمد عبد المعطى حجازي بعدًا

(١) ريكور، بول: من النص إلى الفعل. ترجمة محمد برادة وحسان بورقية. عين للدراسات والنشر ط١ (٢٠٠١م) ص٣٠٦.
(٢) انظر في تفصيل ذلك :
هيلد، فيرجينيا: أخلاق العناية. ترجمة دكتور ميشيل حنا متياس. سلسلة عالم المعرفة. الكويت ط١ (أكتوبر ٢٠٠٨م) ص١٣ــ١٤.

إنسانيا ودراميا طاغيا، فاقتطع من أشعارهم مقطوعات صدّر بها الرواية والفصول، بل اقتبسها في سرد الراوي المحقق ورسائل فخر الدين ومذكراته. هذه الاقتباسات تلعب دورا فعالا في تعزيز الاعتقاد في جدوى الرسالة التي حملها بطل الرواية وأنّ له أن يدخل في زمرة هؤلاء الشعراء أصحاب القضايا الإنسانية في التاريخ الأدبي المعاصر. بيد أن ما نراه هنا أقوى اتصالا بالإثارة في الرواية البوليسية هو هذا الشكل من التناص الذي تذوب فيه التجارب المعروضة في الرواية وشفراتها اللغوية في تجارب سابقة معروفة، من أجل استثارة وعي القارئ والتأثير في أفق توقعاته واستجابته للخطاب الراهن. لقد عرضت الرواية على لسان الراوي الشعبي ليلاد فخر الدين ونشأته وما مرّ به من أحداث مهمة في صباه وشبابه في شفرة لغوية تحيل إلى نظائرها المروية في السيرة النبوية. قال الراوي: "مات أبوه قبل أن يولد. وتوفيت أمه وهو في الرابعة، فانتقل عمه وزوجته التي هي خالة فخر الدين للمعيشة في منزل أبيه الكبير... وهذا البيت من أكبر بيوت البلد وأعرقها. وكان جده هاشم شيخ البلد وكبيرها... وكان للحاج هاشم تجارة... أما المرأة المسماة أم إبراهيم فهي مرضع كانت عائشة قد أحضرتها... في آخر الشرقية على حافة الوادي الأخضر والصحراء، خرج فخر الدين يهشّ بالعصا على الغنم... خمس سنوات قضاها فخر الدين في كنف أم إبراهيم مرضعته ومربيته. وفي صحبة الغنم والصحراء، تهذبت طباعه ونقت نفسه وسمت مراميه... وأخبرني أن اسمه الشيخ عمر... وقال لي إنه سيكون لي شأن عظيم، فاحمر وجهي من الخجل، فربت على كتفي ثانية وقال: لا تخجل، بل ارتجف من الوجل ومن هول الأمانة، فوجمت..." (الرواية ص٣٩ــ ٤٤). وفي إحدى أوراق فخر الدين الخاصة يقول عن قريته التي ولد ونشأ فيها: "يا أحب أرض الله إلى قلبي، ما هجرتك إلا مكرها" (الرواية ص٤٥).

لقد أرادت الرواية أن تستمد من قوة المتناصّ في الثقافة قوة إضافية. وما استدعت الرواية "هنا" و"الآن" هذه التجربة الفريدة وما ارتبطت بها من عبارات في حياة الرسول (ص) إلا أن تكون قد وجدت فيها ما لم تجده في غيرها من عبقرية احتمال الرسالة للناس.

إذا كان الصراع بين الخير والشر هو القضية الكبرى للرواية البوليسية التقليدية، فإن عز الدين شكري قد خرج بروايته "مقتل فخر الدين" عن هذه الدائرة المغلقة ليفتح للرواية البوليسية العربية فضاء جديدا رحبا على ما تعتمل به حياة الناس اليومية من هموم ومشكلات اجتماعية وسياسية. وإذا كانت هذه القراءة الأولية للرواية قد انصرفت إلى تحليل سياقات الإثارة بوصفها روح الرواية البوليسية، فقد جعل عز الدين شكري الديناميكية اللغوية ـ من حيث هي التغير على مدار الوقت ـ روح الإثارة.

***